




UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Candela Gaitán Salinas

 <http://orcid.org/0000-0002-0327-6286>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



RESUMEN DE LA TESIS DOCTORAL

La arquitectura, desde sus inicios, ha estado sometida al mecenazgo y a los distintos mecanismos del poder -la Religión, el Estado o la burguesía- dando respuesta a las exigencias y objetivos de éstos. Es por ello que, a lo largo de la Historia, la arquitectura se ha adecuado a las distintas formas y estilos artísticos configurando un programa que fuese comprensible para la sociedad.

En España fueron muy significativos los programas creados por la monarquía a favor del establecimiento de la fe católica a través de una nueva imagen artística y social. Este extenso recorrido se inicia con los Reyes Católicos y sus ansias por afianzar el cristianismo en los territorios conquistados, de entre los cuales, Granada será su centro de atención por ser el último reducto musulmán que mayor resistencia ofreció. En esta ciudad, Carlos V concentra su interés, aún mayor que el de sus predecesores, mediante su programa arquitectónico que no sólo brilla en lo religioso, por su Iglesia Mayor, sino también en lo civil por su palacio.

Así, ambas arquitecturas, devienen hitos y referencias para las construcciones posteriores, y sobre todo, en la zona suroccidental de la Alta y Baja Andalucía. Las razones que impulsaron a su emulación fueron principalmente el poder político y religioso que éstas representaban, pero lo que conquistó a sus comanditarios fue la magnificencia que el estilo renacentista proporcionaba a sus arquitecturas y, por ende, a su persona. En este sentido, la política imperial favoreció la creación de nuevas arquitecturas palaciegas y religiosas a título individual, en un anhelo de alcanzar una suntuosidad semejante, así como también nuevos trazados urbanísticos.

Jaén y Génova son dos de las ciudades que experimentaron este deseo de ostentación político y social a través de la arquitectura patrocinada por personajes cercanos al César. Francisco de los Cobos, secretario personal de Carlos V, traza un plan similar al imperial granadino para su ciudad natal, Úbeda; mientras que, en Génova, se configura una nueva tipología palaciega y un entramado urbanístico que son propiciados por los comanditarios de las familias nobles y burguesas que mantenían estrechas relaciones con el Emperador, como la familia de marinos Doria.

De este modo, hemos abordado las relaciones entre Jaén y Génova desde distintas perspectivas. En este recorrido nos ha guiado la hipótesis de que, entre las arquitecturas renacentistas de ambas ciudades, hay un nexo más complejo que únicamente la coincidencia cronológica y estilística. Es decir, hemos partido de la idea de que la sistematización de los órdenes vitruvianos y su adaptación a las arquitecturas de estas ciudades, vienen dadas no sólo

por la coyuntura renacentista sino también por un contexto político concreto en el que se configuran unas características comunes o paralelas entre ambas ciudades. Así, son varios los aspectos desde los que hemos querido poner de manifiesto esta hipótesis.

- El contexto político. Éste es decisivo e indisociable a la arquitectura de mitad del siglo XVI en Jaén y Génova. La política de Carlos V es determinante en el impulso constructivo renacentista, no sólo por la significación política y religiosa sino también por la implicación que en ella tuvo la nobleza y los miembros de la Corte, quienes llevaron a cabo sus propias arquitecturas. En España este fue el reflejo de todos aquellos palacios nobiliarios y capillas particulares que surgieron en la segunda mitad del Quinientos pero, en Génova, las acciones políticas resultaron concluyentes en este aspecto. Así, el pacto de “*condotta*” con Andrea Doria en 1528 significa una relación directa entre quienes ostentaban los cargos de poder, pero también entre comerciantes, mercaderes y artistas afianzando una actividad más intensa que la llevada a cabo hasta entonces.
- La expansión del Renacimiento. La llegada del Renacimiento a España tiene lugar con los Reyes Católicos. En este sentido, se han considerado las relaciones comerciales y artísticas previas a 1528 ilustrando esta etapa con aquellas obras funerarias “*alla romana*” que tuvieron lugar por primera vez. Sin embargo, el Renacimiento se asienta con mayor fuerza durante el imperio de Carlos V. En Génova, adquiere también una configuración más personal a raíz del pacto entre el Emperador y el marino Doria que favorece las relaciones aristocráticas y nobiliarias.

En este desarrollo del Renacimiento, la difusión de los tratados, láminas y dibujos juega un papel fundamental.

- Las arquitecturas y sus circunstancias. Éstas, llevadas a cabo por los personajes del entorno político de Carlos V, son realizadas dentro del estilo renacentista imperante en el momento. No obstante, esto no es óbice para poder desarrollar una arquitectura propia, motivada por la idea imperial pero acorde a las tradiciones locales. Así, dichas arquitecturas son analizadas detenidamente a través de los artistas más representativos de cada una de estas ciudades –Andrés de Vandelvira y Galeazzo Alessi–, en un primer lugar mediante la adaptación de las bases vitruvianas a nivel individual y, posteriormente, en un intento de poner en paralelo estas arquitecturas a través del contexto político y social que las envuelve.

En este sentido, se han estudiado los *Vínculos entre monarquía hispánica y república genovesa* a través de los cuales se ha pretendido contextualizar el estudio de la tesis. Así, este primer capítulo se divide en varios apartados en los que se desarrollan los distintos factores que rodean esta coyuntura histórica. Se da cuenta del contexto histórico y político, el cual comienza tratando el concepto del “siglo de los genoveses” y el marco socioeconómico que le precede. Éste viene iniciado con la importación realizada por la nobleza española de materiales provenientes de Italia, principalmente de Génova, —y en un principio de materiales textiles y mercancía alimenticia— para la realización de las esculturas funerarias. Uno de los primeros ejemplos parece ser el sepulcro del cardenal don Pedro González de Mendoza, al que le siguieron otros como los de Fancelli para la casa real y los sepulcros de Pedro Enríquez y Catalina de Ribera. Esta práctica adquirió cada vez un auge mayor aumentando así el mercado artístico genovés en España, de tal manera que se empezaron a introducir no sólo las piezas para monumentos fúnebres sino también otras destinadas a embellecer, ennoblecer y desmedievalizar los palacios y castillos españoles, como sucedió a partir del de La Calahorra y en palacios de la nobleza sevillana. Este fenómeno mercantil se desarrolla fundamentalmente en un punto preciso de la política imperial de Carlos V, el pacto de “*condotta*” establecido entre España y Génova, el cual abre las puertas hacia nuevas oportunidades. Indisociable a esta cuestión se encuentra la social, habida cuenta que la alta nobleza y burguesía ejercían un fuerte papel en la política de gobierno del Imperio, no podíamos dejar fuera su protagonismo para con la actividad de mecenas arquitectónicos y, menos aún, en relación al caso genovés. Concretamente, se aborda la cuestión acerca de la política imperial de Carlos V focalizada en los pequeños estados italianos gobernados por la nobleza española mediante los cargos de virreyes y embajadores como sucedió en Nápoles, Palermo, Milán, Florencia o la propia Génova bajo la influencia del protectorado.

La importancia de la recepción de los tratados en España fue fundamental en la renovación arquitectónica y artística del siglo XVI. *El inicio fue Vitruvio*, de ahí que uno de los puntos principales a tratar sea la acogida de los tratados de arquitectura italianos en España y sus respectivas traducciones al castellano, pues la tesis está enfocada desde el punto de vista español. No obstante, los viajes a Italia realizados por los artistas y la aristocracia española tuvieron una relevancia sin igual en el arranque de esta renovación artística pues éstos significaron la punta de lanza en la introducción del Renacimiento en la península ibérica, no únicamente por la importación de las piezas sino también por la libre circulación de tratados y dibujos que estos viajes facilitaron, como es el caso de la llegada del *Codex Escuarialensis* a España gracias a don Rodrigo de Vivar y Mendoza.

Los primeros tratados italianos que llegaron a España tuvieron un hondo calado como han demostrado las ediciones de Fra Giocondo (1511) y Cesare Cesariano (1521) que han tenido su reflejo en algunas de las arquitecturas de Andrés de Vandelvira, tal y como se vislumbra en la planta del palacio Vázquez de Molina. Este auge de la tratadística italiana en España supuso un impulso para la realización y publicación de los primeros tratados renacentistas españoles y de las traducciones de los ejemplares italianos. Por tanto, un recorrido por los libros de arquitectura y geometría de Vitruvio, Sagredo, Alberti, Serlio -y sus respectivos traductores- Hernán Ruiz II y Alonso de Vandelvira se ha considerado fundamental para el estudio de las arquitecturas analizadas a lo largo de esta tesis doctoral. Así, se ha realizado un conciso y seleccionado análisis de cada uno de los ejemplares anteriormente mencionados para subrayar sus características más destacadas y su repercusión en el medio español. De este modo, se toman como referencias estas teorías renacentistas para el examen de las arquitecturas de Andrés de Vandelvira, Galeazzo Alessi y Francisco del Castillo observando el grado de asimilación de estos principios vitruvianos y de la evolución de los mismos. Además, no podemos dejar atrás la significación que tuvo la libre circulación de láminas y dibujos durante el siglo XVI en Europa, pues a través de éstos se daban a conocer modelos tipológicos y motivos decorativos de los cuales algunos se han visto reflejados en la península ibérica.

Andrés de Vandelvira es uno de los exponentes españoles que mejor supo capturar la esencia del Renacimiento. Por ello, *Andrés de Vandelvira y una “pequeña Granada”*, que fue la ciudad de Úbeda, son piedra angular en esta investigación que se ocupa de analizar la obra y la figura de dicho arquitecto. En este examen, las fuentes y las bases italianas son de profundo interés para el estudio de la obra vandelviriiana en orden a desvelar la formación del arquitecto y a analizar correctamente su obra en cuanto al cumplimiento de los cánones renacentistas. Los datos biográficos de Vandelvira son de vital importancia para poder establecer paralelismos con el fenómeno italiano y llevar a cabo una correcta lectura de sus obras. De su biografía destaca su inicio precoz como maestro de obras y la ausencia de viajes al país italiano. La presencia de las figuras de Francisco de los Cobos –secretario universal de Carlos V- y del deán Ortega marca el devenir de la obra artística de nuestro arquitecto, la cual es realizada en su mayor parte en la provincia de Jaén, sobre todo en la ciudad ubetense. Por ello, hemos creído necesario detenernos un instante en subrayar la situación geográfica y política de Úbeda en el siglo XVI con el fin de poder realizar un examen comparativo en igualdad de condiciones con la ciudad genovesa. Así, tanto Úbeda como Baeza por su cercanía son testigos del gran alarde estereotómico y del conocimiento renacentista de Vandelvira. La Catedral de Baeza, la Capilla

de los Benavides y la Casa y Cárcel del Corregidor muestran todo un proceso evolutivo y adaptable a las tradiciones y comanditarios españoles. Sin embargo, es en Úbeda con la Sacra Capilla de El Salvador y el Palacio Vázquez de Molina donde dejó algunas de sus más afamadas arquitecturas en las que también se reconoce su valía. Sin embargo, Jaén observó toda su madurez artística con la realización de la parte sureste de la Catedral y de sus trazas. Estas obras no solamente han sido analizadas a nivel tectónico y artístico –un trabajo que también han realizado grandes historiadores y que se puede consultar en el grueso de la presente tesis doctoral- sino que también se ha aportado la realización de un catálogo ornamental a través del cual se pueden establecer ciertos paralelismos con la arquitectura italiana y, más detalladamente, con la genovesa de Galeazzo Alessi que nos ocupa en este estudio.

No obstante, Vandelvira no fue el único representante del renacimiento italiano en tierras jiennenses entrando en escena, algunos años después, un Francisco del Castillo “el Mozo” cuyo padre se había ocupado de que sí viajara a Italia para conocer de cerca el nuevo estilo “a la romana”. Es entonces, Francisco del Castillo, un hito fundamental en la asimilación del renacimiento andaluz pues se establece como verdadero nexo entre la Baja y Alta Andalucía Oriental e Italia y evidencia el aprendizaje que adquiere junto a los maestros italianos en la Villa Giulia y en Roma. En este momento tiene lugar en Jaén *el legado de Andrés de Vandelvira y la renovación del lenguaje renacentista andaluz* pues no sólo Francisco del Castillo “el Mozo” moderniza la arquitectura, sino que en otros como Alonso Barba –el mayor colaborador de Vandelvira en los últimos años y en las obras catedralicias de Jaén y Baeza-, Alonso de Vandelvira –el propio hijo de Andrés-, Martín López o, incluso, en un joven Hernán Ruiz II se muestran ciertas influencias vandelvirianas en las portadas, los detalles ornamentales o en los modelos constructivos.

Por otra parte, en Italia, las arquitecturas realizadas por *Galeazzo Alessi en el contexto de la nueva urbanística imperial nobiliaria*, adquieren un papel destacado en el impulso constructivo renacentista de la época. Los comanditarios de las arquitecturas más distinguidas de la ciudad genovesa se encuentran ligados a la corona imperial desde que tuviera lugar el “pacto de condotta” entre Andrea Doria y el Emperador. De este modo, los Grimaldi y los Sauli entran a formar parte de los *alberghi* que hasta entonces dirigían la república gracias a la renovación política llevada a cabo por Doria, fruto de la firma del mencionado acuerdo. Galeazzo Alessi llega a Génova en 1548 llamado por los Sauli para trabajar en una de sus arquitecturas más célebres, la basílica de Santa María Assunta de Carignano. Al mismo tiempo, lleva a cabo la villa-palacio que servirá de modelo para sus otras villas y las de la escuela alessiana, la Villa Giustiniani-Cambiaso, una nueva tipología que se perpetúa durante años en la ciudad ligure. Así, el análisis formal de las arquitecturas de Alessi, aquí seleccionadas, es esencial

para discernir las influencias recibidas del renacimiento romano y florentino junto a la tradición local con la que entroncan. El grado de actuación de la tratadística es, de nuevo, primordial para llevar a cabo un examen crítico de los elementos formales, así como también la relación con los maestros y las referencias italianas. Éstas últimas son prolíficas en la obra alessiana y es por ello que, nuevamente, se integra un catálogo ornamental de los motivos más recurrentes en la obra alessiana a través de los cuales se puede discernir el grado de influencia de los tratados y su paralelo con la arquitectura española del momento.

La tratadística arquitectónica experimenta un gran desarrollo a lo largo del siglo XVI en toda Europa. No solo en cuanto a su difusión sino también a su contenido. La concepción de la sistematización de los órdenes sufre distintos cambios, códigos y configuraciones cuyos fundamentos están basados en las proporciones matemáticas. En este sentido, la armonía y la proporción arquitectónicas conectan con las musicales y así ya lo manifestaban Filolao y los Pitagóricos y posteriormente algunos de los teóricos del siglo XVI como Alberti o Pacioli.

De este modo, esta tesis doctoral se presenta como el primer trabajo de investigación en el que se ha puesto en paralelo la figura de Andrés de Vandelvira y de Galeazzo Alessi. No sólo se les ha conectado en cierta manera mediante el renacimiento italiano, sino que también se les ha insertado en un marco histórico-político y cultural común. Además, hemos intentado huir de la monografía y del mero estudio local de los arquitectos para dirigirnos hacia la complejidad y pluralidad del Renacimiento. De hecho, creemos que esto es la principal característica de dichos arquitectos, la concepción local que –en realidad– deja de ser particular para convertirse en una pluralidad dentro de la globalidad del Renacimiento.

Gracias al trabajo realizado, podemos dar cuenta ahora, tanto del carácter individual de nuestros arquitectos, como de la manera en la que asimilaron las bases del Renacimiento adaptándose a un mismo contexto histórico. De esta manera, creemos que hemos reflejado tanto la relevancia de ambos artistas como la variedad del estilo renacentista.

La elaboración del contexto histórico nos ha permitido enmarcar en un momento concreto de la Historia a los arquitectos principales de los que nos hemos ocupado. Así, hemos podido comprobar que el contacto entre España y Génova no era algo nuevo en el siglo XVI. La relación establecida entre ambas geografías se remonta al siglo XIII cuando ya se había instaurado una trama comercial, gracias a los contactos que ofrecía el Mar Mediterráneo cuyos puertos más destacados fueron los de Sevilla y Málaga. Así, se ha observado que la comunidad ligur era extensa y se encontraba dispersa por múltiples zonas de la península ibérica entre las

que cabe destacar la capital hispalense, pues en ella fue donde el asentamiento genovés cobró mayor relevancia durante la Edad Media.

Para estudiar los dos artistas principales, Andrés de Vandelvira y Galeazzo Alessi, que conciernen a la presente tesis hemos llevado a cabo una selección de determinadas obras dentro del repertorio arquitectónico de cada uno de ellos. Del análisis de las obras, junto a las referencias biográficas, hemos podido configurar el estilo vandelviriano y alessiano. Acerca del primero, hemos podido constatar varios aspectos. Por un parte, la tratadística como factor determinante en la asimilación del nuevo estilo. Habida cuenta de que Vandelvira no debió abandonar el sur español, es asombrosa la interiorización que lleva a cabo del nuevo estilo "*alla antica*". Igualmente, concluimos que no sólo los tratados ejercieron un papel ejemplar, sino que también fue muy significativa la labor de los maestros que sí habían estado en Italia como Siloe.

El estudio de la obra más representativa de Vandelvira nos ha ayudado a afirmar que el Renacimiento se establece como un amplio campo de experimentación y con un carácter plural. Así, en esta pluralidad vandelviriana se da cabida a las tradiciones locales que abarca desde el empleo del material hasta la inclusión de elementos medievales. Algunas de estas conclusiones son compartidas con aquellas obtenidas del estudio y análisis de la obra de Galeazzo Alessi. Para éste el peso de los tratados y de los maestros también fue decisivo, aunque si bien tenemos en cuenta que vivió el Renacimiento más de cerca por encontrarse en el foco principal de origen, Roma, pues allí es donde pasó su primera etapa de formación. Por otra parte, el valor de la tratadística tiene un cariz relevante en Alessi, pues se encuentra ligado a la cuestión de los maestros, ya que fue Caporali uno de los primeros con los que llevó a cabo su aprendizaje y, también, quien se encargó de realizar una de las iniciales traducciones de Vitruvio. De la misma manera, hemos comprobado que el Renacimiento en Alessi también se presenta con un carácter plural en el que se da cabida a las influencias clásicas de tipo romano y florentino, y otras provenientes de la Lombardía o la Liguria.

El análisis selectivo de las obras se ha visto completado por la elaboración de un catálogo ornamental obteniendo distintas conclusiones. En primer lugar, hemos establecido una serie de elementos que se repiten con asiduidad en las obras de cada uno de los arquitectos, lo cual nos ha permitido hablar de un estilo propio. En segundo lugar, el catálogo nos ha permitido examinar más de cerca el origen de cada uno de los motivos seleccionados. Por una parte, éstos han sido comparados con aquellos elementos encontrados en los tratados que se piensan que cada arquitecto debió consultar o poseer, mientras que, por otra parte, estos elementos han

sido puestos en relación con otros que aparecen en la propia obra del arquitecto, así como también con el contexto artístico cercano.

En este sentido, del catálogo ornamental hemos comprobado que, a pesar de la distancia que separa a un arquitecto de otro, hay algunos elementos que son compartidos. De esta manera, el principal y más llamativo es el uso de la serliana evidenciando la gran repercusión que tuvo el tratado de Sebastiano Serlio, tanto a nivel nacional como europeo.

Otro elemento que llama la atención por su repetida presencia es el orden antropomorfo. En el caso de Vandelvira presenta características distintas según las arquitecturas, pero su configuración siempre es la de un ser humano que sostiene algún tipo de entablamento como si de cariátides o tenantes se tratase. Sin embargo, en Alessi adquieren una connotación distinta, más grotesca y fantástica. También aparecen como elementos sustentantes de una cornisa y suelen ubicarse o flanqueando portadas o en las partes altas de las arquitecturas.

Al mismo tiempo, podemos decir que ambos arquitectos tienen un gran sentido de la geometría, de la técnica constructiva y de la plasticidad arquitectónica pues desarrollan ingeniosas soluciones para los ángulos y la continuidad de las cornisas. Asimismo, Vandelvira evidencia un gran alarde del dominio de la estereotomía –como se observa en sus célebres bóvedas vaídas-, mientras que Alessi demuestra un gran conocimiento de las formas –observable en el esquema de cúpulas tan depurado y profundamente clásico cuyas influencias llegan hasta San Lorenzo de El Escorial. Por otro lado, ambos artistas utilizan los soportes adheridos al paramento -elementos constructivos tan necesarios por su función sustentante y de apoyo, así como también motivo esencial del Renacimiento por su configuración- de diversas maneras. En cualquier caso, los dos revelan su saber teórico de la arquitectura, una larga experiencia constructiva y una gran capacidad de creación.

La asimilación del Renacimiento en ambos arquitectos se puede interpretar en un sentido evolutivo en el que se observan inicios distintos dependiendo del contexto artístico. Así, en Vandelvira se observa un incipiente clasicismo teñido de plateresco hasta llegar a un alto renacimiento; mientras que en Alessi se reconoce un comienzo más austero que evoluciona a un profundo clasicismo.

Es por ello que creemos que debemos ver el Renacimiento como un estilo plural. En este sentido queremos matizar el subtítulo de la tesis y el calificativo de periférico pues, con él, no pretendemos establecer la obra de Vandelvira y Alessi como periféricas al Renacimiento, sino todo lo contrario. Deben ser vistas como partícipes en el fenómeno renacentista en la misma

calidad que lo fue la arquitectura de Roma o Florencia. El calificativo de periférico se refiere, por tanto, al plan imperial, pues esta arquitectura no fue resultado directo del mismo, como podemos considerar Granada, sino fruto de toda aquella nobleza que participó en la nueva política puesta en práctica.

Además, esta idea de ampliación de lo local a lo global queda respaldada por las repercusiones que ambos arquitectos tuvieron fuera de sus respectivos ámbitos de actuación. Así, hemos señalado que el modelo vanderviriano llegó a Hispanoamérica sembrando un modelo catedralicio mantenido durante siglos, mientras que la celebridad de la arquitectura alessiana cruzó el Mediterráneo para llegar hasta El Escorial donde se igualó con las propuestas de otros afamados arquitectos italianos.

Esta pluralidad renacentista guarda una estrecha relación en esta investigación con la política imperial en la que se contextualiza. Esta última ha sido siempre puesta en relación con la renovación arquitectónica que tuvo lugar en Granada, entendida esta ciudad como la nueva referencia imperial. En este sentido, otros personajes quisieron imitar tal gloria y riqueza para ellos mismos, como fue el caso de Francisco de los Cobos. En Génova, este sentimiento exuberante estaba latente, pero su transformación se debió a los principios renacentistas que ya habían sido adelantados gracias a Andrea Doria y al pacto entre éste y el Emperador.

En este sentido, hemos analizado cómo, en Italia, Génova no fue el único centro de reforma renacentista impulsado por la política imperial. Hemos expuesto así Nápoles, Florencia, Palermo o Milán, las cuales, de una forma u otra, estuvieron conectadas políticamente al plan imperial y, posteriormente, a la corona española. El resultado de estas actuaciones fue una arquitectura que se manifestó de forma semejante, con los principios de esplendor y grandeza, de renovación y saneamiento, bajo un lenguaje global en aras de representar un proyecto político universal. Si bien, este fruto nació bajo apariencias semejantes pero con matices distintos, debido a las similares legislaciones y disposiciones que se ejecutaron en cada uno de estos lugares con este fin. Un fin que en la mayoría de las ocasiones, llevó implícito una renovación urbana, completa o parcial.

Con ello, la política imperial conseguía establecer una representación física de sí misma que se configuraba con los mismos principios pero con particularidades distintas en orden a la idiosincrasia de cada zona, en coherencia con la política de Carlos V de respetar las costumbres y las tradiciones de cada sociedad. No obstante, no debemos dejar de lado la función individual que cada arquitectura desempeñaba. La renovación fue posible gracias a la iniciativa privada

que vio en estas ansias de transformación la oportunidad de reflejar socialmente su posición en la sociedad y perpetuar su nombre.

La política imperial dependía de una serie de consejeros, embajadores y representantes que debían informar, garantizar y velar por las leyes y el correcto funcionamiento de las ciudades italianas en las que se tenía poder. Como hemos ido viendo a lo largo de los capítulos de esta tesis doctoral, la mayor parte de estos personajes resultaron provenir de la nobleza española o del ámbito de la Corte. En otras ocasiones, eran italianos pero de confianza y cercanía al César.

De este modo, no fue extraño que se llevara a cabo una exportación de los gustos arquitectónicos españoles a la península italiana. Así lo han visto algunos investigadores que han confirmado que el nuevo interés italiano por realizar arquitecturas grandilocuentes se debía a la llegada de los embajadores españoles y de la influencia de la Corte. Se incentiva entonces una práctica que había comenzado ya años antes pero más fuertemente involucrando a artistas y nobles con intercambio de importación del gusto español por la de mano de obra italiana.

Es entonces cuando tiene lugar la renovación arquitectónica de aquellas ciudades que se encontraban ligadas a la corona española. Unas labores de reforma en las que la nobleza y la diplomacia hispánica ejercieron de mecenas de las obras que se llevaron a cabo. La Strada de Toledo en Palermo impulsada por García de Toledo, el proyecto de un palacio en Nápoles para acoger la estancia de Carlos V en 1532 promocionada por Pedro de Toledo o las *Novae Constitutiones* de Milán, promulgadas por Ferrante Gonzaga, y las de Florencia, incentivadas por Cosme I de Médicis, que regularon la arquitectura son algunos de los ejemplos.

Se genera así una extensa red de mecenas, comanditarios y artistas entre España e Italia gracias a los nexos establecidos por la política imperial. En esta red podemos reconocer a algunos de los comanditarios recientemente citados y a otros menos mencionados como los Sauli o los Giustiniani. En esta línea se ubica también Álvaro de Bazán debido a las influencias que causarían sus viajes a Italia y la construcción de su célebre castillo-palacio de El Viso.

En esta red se vieron involucrados un número de artistas italianos y españoles que actuaron tanto en una península como en otra. No obstante, la conexión establecida entre Andrés de Vandelvira y Galeazzo Alessi es una relación coyuntural favorecida por el contexto político. Asimismo, los principios del Renacimiento nos han permitido establecer las similitudes y diferencias comentadas más arriba.

Por ello, la relación que se crea es una relación más amplia que incluye otros ámbitos geográficos, que también han sido tenidos en cuenta a lo largo de la tesis de forma secundaria. Andrés de Vandelvira no debió viajar a Italia y su conocimiento del arte “a la romana” le viene de los maestros y de los tratados. Sin embargo, Galeazzo Alessi, sí parece que visitó en alguna ocasión la corte española según sugiere Vasari llegando su influencia hasta El Escorial. Seguidamente, otro de los personajes más destacados en la escena española es el célebre Giovanni Battista Castello “il Bergamasco” quien, trabajando en múltiples obras fue llamado por don Álvaro de Bazán para dirigir las obras de su Palacio de El Viso. Junto a él asistió también su compañero Giovanni Battista Perolli. De allí, ambos fueron requeridos para trabajar en la magna obra de El Escorial, donde parece que estuvo Alessi —o al menos sí es seguro que mandó sus diseños— si bien, primero se solicitó la presencia de “il Bergamasco” y a su muerte, la de Perolli. En esta línea de trabajo en El Escorial debemos decir que no destacaron únicamente los artistas importados trayendo consigo las influencias genovesas, sino que también un joven Juan de Herrera pudo conocer la obra de Alessi de primera mano cuando viajaba con la Corte de Felipe II en el “felicísimo viaje”.

No obstante, es Perolli uno de los artistas más interesante en esta extensa red de artífices genoveses-españoles pues, estando trabajando en El Escorial, es llamado para intervenir en algunas obras de Alcaraz. Así, Perolli ya se encuentra cerca de llegar a Jaén donde lo encontramos poco después tasando la obra que Gabriel Rosales y Pedro Rajis estaban finalizando para el altar mayor de la iglesia del Hospital de Santiago. En efecto, este Giovanni Battista Perolli es aquel Juan Bautista Peroles que visita Úbeda tan sólo unos años después de la muerte de Andrés.

Esta red de artistas y comanditarios viene a demostrar que la política de Carlos V afectó beneficiosamente a las artes fomentando el intercambio entre sus creadores. Una reciprocidad que ya se estaba llevando a cabo, pero que cobra más fuerza aún con las intervenciones del Emperador. Así, a pesar de que esta tesis concierne también el traspaso de la corona del César a su hijo Felipe II, vemos cómo la situación artística se mantuvo más allá de la cronología imperial prolongando durante años la forma de actuar y trabajar en estas relaciones genovesas-españolas.

Esta tesis doctoral es el primer trabajo de investigación en el que se ha puesto en relación a Andrés de Vandelvira y Galeazzo Alessi. Frente a otros estudios y publicaciones, que se han ocupado de ellos de un modo monográfico, aquí no sólo se les ha conectado en cierta manera mediante el renacimiento italiano y se ha realizado un catálogo de sus elementos arquitectónicos y ornamentales más característicos, sino que también se les ha insertado en un marco histórico-político y cultural común que les correspondía.

Hemos ido más allá de lo ya conocido sobre ambos autores, abriendo nuevos horizontes y perspectivas históricas. Como ya advertimos en la introducción, hemos intentado huir de la monografía y del mero estudio local de los arquitectos para dirigirnos hacia la complejidad y pluralidad del Renacimiento. De hecho, creemos que esto es la principal característica de estos arquitectos, la concepción local que –en realidad- deja de ser particular para convertirse en una pluralidad dentro de la globalidad del Renacimiento.

Gracias al trabajo realizado, podemos dar cuenta ahora, tanto del carácter individual de nuestros arquitectos, como de la manera en la que asimilaron las bases del Renacimiento adaptándose a un mismo contexto histórico. De esta manera, creemos que hemos reflejado tanto la relevancia de ambos artistas como la variedad del estilo renacentista.

467

- **Un largo camino**

La elaboración del contexto histórico ha facilitado en gran medida la realización de esta tesis. Éste no sólo nos ha permitido enmarcar en un momento concreto de la Historia a los arquitectos principales de los que nos hemos ocupado, sino que también nos ha ayudado a concretizar el tema de la investigación, siendo parte importante y actuante y no como un mero contexto histórico que acompaña al estudio.

De esta manera, hemos podido comprobar que el contacto entre España y Génova no era algo nuevo en el siglo XVI. La relación establecida entre ambas geografías se remonta al siglo XIII cuando ya se había instaurado una trama comercial, gracias a los contactos que ofrecía el Mar Mediterráneo cuyos puertos más destacados fueron los de Sevilla y Málaga. Así, se ha observado que la comunidad ligur era extensa y se encontraba dispersa por múltiples zonas de la península ibérica -las cuales han sido expuestas en el primer capítulo- entre las que cabe destacar la capital hispalense, pues en ella fue donde el asentamiento genovés cobró mayor relevancia durante la Edad Media, hecho que quedó reflejado en el *Libro de privilegios de la*

nación genovesa en el cual se recogían las leyes por las que dicha comunidad se regía en la ciudad del Guadalquivir.

Podemos decir que el establecimiento de este comercio y los primeros viajes de la nobleza española fueron los factores que determinaron no sólo la introducción del arte genovés en España, sino también facilitaron un contacto inicial con el Renacimiento. Así, las primeras piezas que se conocieron del nuevo arte "*alla romana*" fueron de tipo funerario, destinadas a aquellos sepulcros que tuvieron lugar en torno a la primera década del siglo XVI. Entre éstos destacan los sepulcros de don Pedro González de Mendoza para la Catedral de Toledo y también los encargos reales que se le hicieron a Domenico Fancelli o el arcosolio de Diego Hurtado de Mendoza para la Catedral de Sevilla.

A través de estas obras hemos podido verificar el modo en el que se establecen las primeras conexiones con el nuevo arte que venía desde Italia. En este sentido, tiene su razón de ser que fueran los sepulcros los que iniciaran esta trama artística por una razón principal, el interés general que aún existía por la morada eterna, más que por la terrenal. Sin embargo, observamos que no se trató de algo individual y seguidamente se comenzaron a solicitar también piezas para las residencias nobiliarias. Entre algunas de las citadas en las páginas anteriores, destacamos aquí el célebre castillo-palacio de La Calahorra, pues significó el primer ejemplo de Renacimiento en España, no sólo por sus piezas importadas sino por la trascendencia de su propietario a quien se le atribuye la introducción del *Codex Escorialensis*.

Durante todo este proceso de contacto con el Renacimiento, tiene lugar el pacto de "*condotta*". En relación a éste hemos expuesto el proceso por el cual se llevó a cabo y la repercusión que tuvo en la ciudad de Génova. La conclusión que hemos obtenido de esta parte del estudio ha sido que el mencionado pacto no afectó únicamente a la ciudad ligur sino también a otros territorios italianos. En este sentido, hemos comprobado cómo la capital genovesa supuso un primer paso en el ejercicio del poder en la península itálica por parte de Carlos V. En cuanto a las cuestiones artísticas, verificamos que la firma del trato facilitó las relaciones Génova-España y contribuyó al desarrollo del Renacimiento tanto en la capital ligur como en la geografía española.

- **Sobre la selección de las obras**

Para estudiar los dos artistas principales que conciernen a la presente tesis nos hemos decidido a llevar a cabo una selección de determinadas obras dentro del repertorio

arquitectónico de cada uno de ellos. Este trabajo nos ha permitido estudiar de forma más concentrada la figura y la obra de Andrés de Vandelvira y de Galeazzo Alessi evitando así la dispersión por toda la obra, en la que ciertas intervenciones pueden ser consideradas como “menores”, no por restarle categoría, sino por su carácter parcial al no tratarse de realizaciones completas como son las arquitecturas escogidas para su estudio.

Del análisis de las obras, junto a las referencias biográficas, hemos podido configurar el estilo vandelviriano y alessiano. Acerca del primero, Andrés de Vandelvira, hemos podido constatar varios aspectos. Por un parte, la tratadística como factor determinante en la asimilación del nuevo estilo. Habida cuenta de que Vandelvira no debió abandonar el sur español, es asombrosa la interiorización que lleva a cabo del nuevo estilo “*alla antica*”. Igualmente, concluimos que no sólo los tratados ejercieron un papel ejemplar, sino que también fue muy significativa la labor de los maestros que sí habían estado en Italia como Siloe.

El estudio de la obra más representativa de Andrés de Vandelvira nos ha ayudado a afirmar que el Renacimiento se establece como un amplio campo de experimentación y con un carácter plural -como ya hemos indicado. Así, en esta pluralidad vandelviriana se da cabida a las tradiciones locales que abarca desde el empleo del material –la piedra- hasta la inserción de elementos medievales como son las torres en los palacios, las ventanas bíforas o, incluso, la introducción de elementos arquitectónicos de otras culturas como la reminiscencia nazarí en las columnas vandelvirianas.

469

Algunas de estas conclusiones son compartidas con aquellas obtenidas del estudio y análisis de la obra de Galeazzo Alessi. Por una parte, para éste el peso de los tratados y de los maestros también fue decisivo, aunque si bien tenemos en cuenta que éste vivió el Renacimiento más de cerca por encontrarse en el foco principal de origen, Roma, pues allí es donde pasó su primera etapa de formación. Por otra parte, el valor de la tratadística tiene un cariz relevante en Alessi, pues se encuentra ligado a la cuestión de los maestros, ya que fue Caporali uno de los primeros con los que llevó a cabo su aprendizaje y, también, quien se encargó de realizar una de las iniciales traducciones de Vitruvio.

De la misma manera, hemos comprobado que el Renacimiento en Alessi también se presenta con un carácter plural en el que se da cabida a las influencias clásicas de tipo romano y florentino, pero también se incluyen elementos ornamentales más ricos provenientes de la Lombardía o la Liguria, cada vez más presentes según el ritmo evolutivo de las obras.

- **Conclusiones de la catalogación**

El análisis selectivo de las obras se ha visto completado por la elaboración de un catálogo, que hemos englobado bajo el título de ornamental pero que en realidad acoge a distintos tipos de motivos que actúan como tectónicos o decorativos. Así, son varias las conclusiones que hemos deducido de nuestra catalogación. En primer lugar, hemos establecido una serie de elementos que se repiten con asiduidad en las obras de cada uno de los arquitectos, lo cual nos ha permitido hablar de un estilo propio, vandelviriano y alessiano, pues a través de la combinación y el tratamiento de estos motivos se puede reconocer la obra de uno u otro artista. En este sentido, si observamos en Jaén la portada de una iglesia que presenta columnas a ambos lados cuyos fustes estriados presentan bastones a alturas alternas, nos situaría en la obra de Vandelvira o, en su defecto, lo más próximo al arquitecto. Igual podemos pensar de Alessi si nos tropezamos con sus míticas cartelas para las ventanas o sus estípites antropomorfos.

470

En segundo lugar, el catálogo nos ha permitido examinar más de cerca el origen de cada uno de los motivos seleccionados. Por una parte, éstos han sido comparados con aquellos elementos encontrados en los tratados que se piensan que cada arquitecto debió consultar o poseer. Así, para Vandelvira se ha analizado con detenimiento el libro IV de Serlio y la edición vitruviana de Fra Giocondo, mientras que para Alessi se ha consultado también el libro IV y el III, así como la traducción de Vitruvio hecha por Caporali. Por otra parte, estos elementos han sido puestos en relación con otros que aparecen en la propia obra del arquitecto, así como también con el contexto artístico cercano. Por ejemplo, para Vandelvira se ha tenido en cuenta principalmente a Diego de Siloe, pero también a otros que fueron punta de lanza en el arte español como Covarrubias. Entretanto, Galeazzo Alessi ha sido cotejado con algunos de sus maestros como Antonio de Sangallo.

En este sentido, del catálogo ornamental hemos comprobado que, a pesar de la distancia que separa a un arquitecto de otro, hay algunos elementos que son compartidos. De este modo, el principal y más llamativo es el uso de la serliana que en Vandelvira se encuentra en numerosas ocasiones, empleada sobre todo como ventana o balcón, coincidiendo con Alessi en su aplicación como ventana en la iglesia de San Barnaba, aunque el uso más destacado del arquitecto perugino sea en las logias. Esta utilización de la serliana evidencia la gran repercusión que tuvo el tratado de Sebastiano Serlio, tanto a nivel nacional como europeo.

Otro elemento que llama la atención por su repetida presencia es el orden estatuario o antropomorfo. En el caso de Vandelvira presenta características distintas según las

arquitecturas, pero su configuración siempre es la de un ser humano que sostiene algún tipo de entablamento como si de cariátides o tenantes se tratase. Sin embargo, en Alessi adquieren una connotación distinta, más grotesca y fantástica al combinar el factor antropomorfo con los estípites que, a menudo, se complementan con atributos de animales como garras de león. En este caso también aparecen como elementos sustentantes de una cornisa y suelen ubicarse o flanqueando portadas o en las partes altas de las arquitecturas.

Al mismo tiempo, podemos decir que ambos arquitectos tienen un gran sentido de la geometría, de la técnica constructiva y de la plasticidad arquitectónica pues, tanto uno como otro, desarrollan ingeniosas soluciones para los ángulos y la continuidad de las cornisas cuando éstas son interrumpidas por otros elementos compositivos. En el caso de Vandelvira evidencia un gran alarde del dominio de la estereotomía, mientras que en el de Alessi demuestra un gran conocimiento de las formas. De este modo, las bóvedas vaídas de Vandelvira son plenamente características de su arquitectura -como hemos podido comprobar- llegando a ser prácticamente el responsable de su difusión en Andalucía. Asimismo, Alessi no se queda atrás y emplea generalmente un esquema de cúpulas muy representativo, tan depurado y profundamente clásico que sus influencias llegan hasta San Lorenzo de El Escorial. En cualquier caso, los dos revelan su saber teórico de la arquitectura, una larga experiencia constructiva que les hace rectificar y mejorar los resultados –como es el caso de Alessi con los pequeños estípites de Villa Giustiniani-Cambiaso- y una gran capacidad de creación.

471

En cuanto al resto de elementos analizados, no hemos observado más paralelismos entre los artistas, si bien cada uno ha asimilado estos componentes de una manera particular que los hace distintivos. Así, por ejemplo, Andrés de Vandelvira emplea habitualmente el fuste “vandelviriano”, el motivo decorativo de ovas y flechas en una combinación muy concreta que no se iguala a la de Alessi, quien también la emplea pero con mayor libertad en su tratamiento. Por su parte, el arquitecto perugino emplea los motivos ornamentales de la máscara y las cartelas que, en su combinación en las ventanas, le hacen muy característico.

Por otro lado, ambos artistas utilizan una serie de sistemas arquitectónicos que no son comparables en sí mismos entre los dos, pero sí puestos en relación por el uso reiterativo y personal que cada arquitecto hace de ellos. Nos referimos, por ejemplo, a los soportes adheridos al paramento. Partiendo del punto de que son elementos constructivos necesarios por su función sustentante y de apoyo, así como también motivo esencial del Renacimiento por su configuración, observamos cómo son utilizados en cada caso. En Vandelvira apenas encontramos la superposición de órdenes –a excepción del Palacio Vázquez de Molina- pero sí

es muy utilizado de forma individualizada en la que Vandelvira duplica el motivo columnario en el formato de pilastras sobre el muro demostrando así su conocimiento de la Antigüedad, adquirida sin duda a través de Siloe. En este sentido, Alessi se muestra más acorde con la licencia serliana, pues emplea la superposición de órdenes con cierta libertad –como hemos visto en el capítulo correspondiente- que combina con el característico uso de semicolumnas en la parte inferior y de pilastras en la superior, un recurso que bien pudiera haber tomado del proyecto miguelangelesco para San Lorenzo o, de nuevo, inspirado por el libro III de Serlio – como hemos intentado demostrar.

Un último elemento que hemos encontrado común a nuestros dos arquitectos ha sido la manera en la que son ornamentadas las ventanas. Por un parte tenemos las ventanas vandelvirianas que son decoradas según esquemas serlianos y, algunas de ellas, han sido puestas también en relación con las ventanas meridionales del Palacio de Carlos V. Sin embargo, la influencia que Alessi recibe para las ventanas es doble. Por un lado los esquemas de cartelas presentan una estética de corte más romano intrincándose en la línea de Peruzzi –suelen ser empleadas en las ventanas de menor tamaño-, mientras que –para las mayores- se deja influenciar por la corriente de Miguel Ángel nuevamente y emplea esquemas que recuerdan a las ventanas ciegas de la Capilla Médicis florentina. En este sentido, es Francisco del Castillo quien parece importar este aire miguelangelesco en Andalucía, pues incluye un esquema similar en la parte baja de la Real Chancillería de Granada. Esto nos lleva a preguntarnos el por qué esta influencia no llega a Vandelvira y es que –como hemos dicho ya en varias ocasiones- nuestro arquitecto jiennense no viajó a Italia y, por tanto, fueron las ideas serlianas las que llegaron más rápidamente a Andalucía a través de la libre circulación de los tratados, de ahí la esencia del boloñés. Por el contrario, los modelos de Miguel Ángel tuvieron difícil difusión, pues no estaban recogidos en ningún tratado, por lo que la mejor forma de conocerlo era viajando hasta el lugar donde se encontraban, algo que sí pudo hacer Castillo.

- **Algunas apreciaciones entre Italia y Jaén**

Francisco del Castillo juega un papel importante en esta unión entre Jaén e Italia. No obstante, su inclusión en esta investigación ha sido suscitada por dos motivos. Por una parte, intentar vislumbrar en qué medida Castillo supuso un aire renovado y fresco para la arquitectura jiennense y qué modelos nuevos pudo importar. Por otra parte, examinar si realmente supuso una continuación en la obra de Vandelvira, en cuáles de ellas actúo y si rompió o no con el estilo preponderante hasta el momento. De este modo, nuestras

conclusiones son que efectivamente Francisco del Castillo interviene en algunas obras del maestro Vandelvira, aunque no siempre mantiene las formas propuestas. En Santa María de Alcaudete, las altas serlianas de la iglesia parecen ser ejecutadas por Castillo, iglesia en la que también habría intervenido Vandelvira, por lo que no sabemos con certeza si las trazas de estas ventanas se deben a uno u otro. También continúa parte de las obras de la iglesia parroquial de Huelma e incluso llega a formar parte de las de la Catedral de Baeza. Sin embargo, hemos podido observar que el verdadero reconocimiento de Castillo está en la inclusión de los modelos italianos que dejó reflejado en sus fuentes, de influencias viñolescas, y en la Real Chancillería de Granada –como ya hemos comentado. Por tanto, Francisco del Castillo es un nexo fundamental en este diálogo italiano-español en el cual Jaén destacó fuertemente en la escena del Quinientos.

- **Pilares renacentistas**

Las arquitecturas de Vandelvira y Alessi son el resultado de varios factores en el cual confluyeron a un mismo tiempo, las bases del Renacimiento y el impulso y la grandeza de la arquitectura suscitados por la política imperial. De un modo u otro sus obras están ligadas al momento histórico y cultural en el que se enmarcan. No obstante, cada arquitecto supo asimilar el Renacimiento de forma individual conforme a unas tradiciones locales y unos presupuestos clásicos globales. Al mismo tiempo, supieron adaptarse al gusto y demanda de los comitentes, en general impregnados de esa magnificencia imperial que les eclipsó.

473

El amplio capítulo dedicado a los tratados ha sido fundamental en el estudio de los pilares renacentistas. Éste, analizado desde la óptica española al inicio de la tesis, nos ha permitido realizar referencias posteriores al mismo en relación a las arquitecturas de Vandelvira y de Alessi, así como también a los motivos ornamentales que han configurado nuestro catálogo ornamental. También la revisión de conceptos ya conocidos, como los expuestos sobre Vitruvio o Serlio, se han considerados esenciales en tanto en cuanto hacen alusión al título de esta tesis *Principios vitruvianos en la arquitectura italiana y española entre los años 1540 y 1575*, siendo el estudio de estos principios vitruvianos uno de los principales objetivos de la investigación.

Asimismo, esta sección dedicada a la tratadística, y a las primeras publicaciones italianas que influyeron en España, nos ha facilitado la inserción de otros ejemplares españoles decisivos para la arquitectura del Renacimiento en Andalucía como son el de Hernán Ruiz II y el de Alonso de Vandelvira. En éstos se dejan ver las influencias del arquitecto romano, las cuales llevan a la

práctica en sus respectivas construcciones. Por tanto, este capítulo acerca de la tratadística no es banal sino que ha servido de punto de partida en la investigación, selección de las obras y realización del catálogo de los arquitectos Andrés de Vandelvira y Galeazzo Alessi. Además, no es una sección únicamente destinada a exponer los ejemplares teóricos sobre arquitectura, aunque éstos sean los principales protagonistas, sino también un capítulo que aborda las formas y vías de expansión del Renacimiento, principalmente en España. De esta manera, se pueden consultar otros epígrafes que atañen a los primeros viajes de artistas españoles a Italia y a la libre circulación de láminas y grabados a través de los que se dio a conocer el renacimiento en territorios extranjeros.

En efecto el Renacimiento entró con fuerza en ambas ciudades –Jaén y Génova– gracias al impulso imperial. De este modo, ambos arquitectos asimilan los conceptos renacentistas de forma semejante, tal y como hemos podido probar mediante el análisis de las obras. Vitruvio es una presencia constante en el desarrollo artístico de Vandelvira y Alessi evidenciado principalmente por la influencia de Fra Giocondo con la “casa romana” y Cesariano en relación a los templos, así como también en la concepción del cultivado arquitecto.

474

En otro orden, como hemos podido evidenciar, la asimilación de Sebastiano Serlio se torna fundamental. La aplicación de la gramática de los órdenes en su sintaxis cristiana se muestra clara en la configuración de las obras, pero sobre todo, en la de los templos. Igualmente, la licencia preconizada por Serlio es bien recibida por ambos arquitectos que no dudan en ponerla en práctica, si bien cada uno con mayor o menor mesura.

Finalmente, el manierismo también media en el concepto y realización de las arquitecturas jiennenses y genovesas. La sencillez y esbeltez enunciadas por Vignola se pueden entrever ya en la última etapa vandelviriana, mientras que en Alessi se manifiesta en la idea de las villas y sus ninfeos. En este sentido, el arquitecto jiennense Francisco del Castillo es el que se ha establecido como nexo entre los dos principales y él mismo es el mayor representante del viñolismo en tierras andaluzas. Un manierismo que también se ha dejado ver en los detalles ornamentales y arquitectónicos como se ha observado en el empleo de las ventanas influenciadas por los diseños y proyectos miguelangelescos.

La asimilación del Renacimiento en ambos arquitectos se puede interpretar en un curso evolutivo constante –en el sentido vasariano o winckelmanniano– en el que se observan inicios distintos dependiendo del contexto artístico. Así, en Vandelvira se percibe un incipiente clasicismo teñido de plateresco castellano en la Capilla de El Salvador, hasta llegar a un alto renacimiento en la Catedral de Jaén o el Hospital de Santiago –con esencia escurialense–

pasando por toda una asimilación de los principios renacentistas en el Palacio Vázquez de Molina. Galeazzo Alessi, en cambio, comienza su trayectoria en un estilo más austero marcado por el romanismo sangallesco, como el oratorio de Sant'Angelo della Pace, que progresa a una alto clasicismo, evidenciado en la Basílica de Carignano, que deriva en su máxima expresión ornamental y licenciosa en el Palacio Marino con reminiscencias lombardas.

Es por ello que creemos que debemos ver el Renacimiento como un estilo plural. En este sentido queremos matizar el subtítulo de la tesis y el calificativo de periférico pues, con él, no pretendemos establecer la obra de Vandelvira y Alessi como periféricas al Renacimiento, sino todo lo contrario. Deben ser vistas como partícipes en el fenómeno renacentista en la misma calidad que lo fue la arquitectura de Roma o Florencia –único lugar donde se cumplieron los principios clásicos rigurosamente. El calificativo de periférico se refiere, por tanto, al plan imperial, pues esta arquitectura no fue resultado directo del mismo, como podemos considerar Granada, sino fruto de toda aquella nobleza que participó en la nueva política puesta en práctica y cuyas ideas querían transmitir a la sociedad. El mejor medio para ello era la arquitectura.

Además, este impulso de ampliación de lo local a lo global queda respaldado por las repercusiones que ambos arquitectos tuvieron fuera de sus respectivos ámbitos de actuación. Así, hemos señalado que el modelo vandelviriano llegó a Hispanoamérica sembrando un modelo catedralicio mantenido durante siglos, mientras que la celebridad de la arquitectura alessiana cruzó el Mediterráneo para llegar hasta El Escorial donde se igualó con las propuestas de otros afamados arquitectos italianos.

475

- **Los efectos de la política imperial**

La pluralidad renacentista a la que antes hacíamos alusión, tiene que ver también -en nuestro estudio- con la política imperial en la que se contextualiza, como ya hemos indicado en líneas precedentes.

Esta idea de la política imperial ha sido siempre puesta en relación con la renovación arquitectónica que tuvo lugar en Granada, entendida esta ciudad como la nueva referencia imperial. Es cierto que en ella es donde mejor se percibe este cambio de idea, sobre todo a partir de los documentos conservados sobre su Iglesia Mayor en los que las declaraciones del César en referencia a la misma son muy esclarecedoras.

El esplendor de dicha reforma arquitectónica fue tal que no quedó restringida al territorio de la Ciudad Roja y, estando en conocimiento de otros, fueron éstos los que quisieron imitar tal gloria y riqueza para ellos mismos. Si bien este fue el caso de Francisco de los Cobos, pero ¿y en Génova? Evidentemente este sentimiento exuberante estaba latente en aquella ciudad, pero su transformación se debió a dos motivos. Por una parte, Andrea Doria ya había adelantado algunos principios renacentistas pero, por otra, fue el pacto lo que impulsó a la completa renovación.

En este sentido, hemos analizado cómo, en Italia, Génova no fue el único centro de reforma renacentista impulsado por la política imperial. Hemos expuesto así Nápoles, Florencia, Palermo o Milán, las cuales, de una forma u otra, estuvieron conectadas políticamente al plan imperial y, posteriormente, a la corona española. El resultado de estas actuaciones fue una arquitectura que se manifestó de forma semejante, con los principios de esplendor y grandeza, de renovación y saneamiento, bajo un lenguaje global en aras de representar un proyecto político universal. Si bien, este fruto nació bajo apariencias semejantes pero con matices distintos, debido a las similares legislaciones y disposiciones que se ejecutaron en cada uno de estos lugares con este fin. Un fin que en la mayoría de las ocasiones, llevó implícito una renovación urbana, completa o parcial.

Con ello, la política imperial conseguía establecer una representación física de sí misma que se configuraba con los mismos principios pero con particularidades distintas en orden a la idiosincrasia de cada zona, en coherencia con la política de Carlos V de respetar las costumbres y las tradiciones de cada sociedad. No obstante, no debemos dejar de lado la función individual que cada arquitectura desempeñaba. Como dijimos en capítulos anteriores, la reforma fue posible gracias a la iniciativa privada que vio en estas ansias de transformación la oportunidad de reflejar socialmente su posición en la sociedad y perpetuar su nombre.

- **Extenso ámbito de influencias**

La política imperial dependía de una serie de consejeros, embajadores y representantes que debían informar, garantizar y velar por las leyes y el correcto funcionamiento de las ciudades italianas en las que se tenía poder. Como hemos ido viendo a lo largo de los capítulos de esta tesis doctoral, la mayor parte de estos personajes resultaron provenir de la nobleza española o del ámbito de la Corte. En otras ocasiones, eran italianos pero de confianza y cercanía al César.

De este modo, no fue extraño que se llevara a cabo una exportación de los gustos arquitectónicos españoles a la península italiana. Así lo han visto algunos investigadores que han confirmado que el nuevo interés italiano por realizar arquitecturas grandilocuentes se debía a la llegada de los embajadores españoles y de la influencia de la Corte. Se incentiva entonces una práctica que había comenzado ya años antes –como hemos indicado en líneas precedentes– pero más fuertemente involucrando a artistas y nobles con intercambio de importación del gusto español por la de mano de obra italiana.

Es entonces cuando tiene lugar la renovación arquitectónica de aquellas ciudades que se encontraban ligadas a la corona española. Unas labores de reforma en las que la nobleza y la diplomacia hispánica ejercieron de mecenas de las obras que se llevaron a cabo. La Strada de Toledo en Palermo impulsada por García de Toledo, el proyecto de un palacio en Nápoles para acoger la estancia de Carlos V en 1532 promocionada por Pedro de Toledo o las *Novae Constitutiones* de Milán, promulgadas por Ferrante Gonzaga, y las de Florencia, incentivadas por Cosme I de Médicis, que regularon la arquitectura son algunos de los ejemplos.

Se genera así una extensa red de mecenas, comanditarios y artistas entre España e Italia gracias a los nexos establecidos por la política imperial. En esta red podemos reconocer a algunos de los comanditarios recientemente citados y a otros menos mencionados como los Sauli –con gran relevancia en la escena genovesa gracias a su inclusión en la formación de los *alberghi* con la reforma surgida tras el pacto de “*condotta*”–, o los Giustiniani que se encontraban en la misma circunstancia ingresando en el sistema político de la república genovesa también tras 1528. Con su entrada en escena ambas familias pudieron llevar a cabo sus arquitecturas que tan significativas han sido en el estudio de esta tesis, como son la Basílica de Santa María Assunta de Carignano o la Villa Gisutiniani-Cambiaso. En esta línea se ubica también Álvaro de Bazán de quien hemos ido hablando a lo largo de los capítulos. Éste conoce Génova y Nápoles en la década de los sesenta y no duda en importar a los artistas locales para que intervengan en el Palacio de su señorío de El Viso.

477

- Una red de conexiones

En esta red se vieron involucrados un número de artistas italianos y españoles que actuaron tanto en una península como en otra. No obstante, debemos partir de la base de que efectivamente, la conexión establecida entre Andrés de Vandelvira y Galeazzo Alessi es una relación coyuntural, indirecta, favorecida por el contexto político que hemos venido indicando,

el cual resultó ser un campo de cultivo para la arquitectura de tipo imperial y para las relaciones artísticas. Asimismo, los principios del Renacimiento nos han permitido establecer las similitudes y diferencias comentadas más arriba.

Por ello, la relación que se crea es una relación más amplia que incluye otros ámbitos geográficos, que también han sido tenidos en cuenta a lo largo de la tesis de forma secundaria. Como afirmamos anteriormente, Andrés de Vandelvira no debió viajar a Italia y su conocimiento del arte “a la romana” le viene de los maestros y de los tratados. Sin embargo, Galeazzo Alessi, sí parece que visitó en alguna ocasión la corte española según sugiere Vasari llegando su influencia hasta El Escorial. Seguidamente, otro de los personajes más destacados en la escena española es el célebre Giovanni Battista Castello “il Bergamasco” quien, trabajando en múltiples obras alessianas –entre ellas los ornamentos de Villa Giustiniani-Cambiaso- fue llamado por don Álvaro de Bazán para dirigir las obras de su Palacio de El Viso. Junto a él asistió también su compañero de fatigas Giovanni Battista Perolli quien igualmente trabajó en El Escorial de Felipe II. De allí, ambos fueron requeridos para trabajar en la magna obra, donde parece que estuvo Alessi –o al menos sí es seguro que mandó sus diseños- si bien, primero se solicitó la presencia de “il Bergamasco” y a su muerte, la de Perolli. En esta línea de trabajo en El Escorial debemos decir que no destacaron únicamente los artistas importados trayendo consigo las influencias genovesas, sino que también un joven Juan de Herrera pudo conocer la obra de Alessi de primera mano cuando viajaba con la Corte de Felipe II en el “felicísimo viaje”.

No obstante, es Perolli uno de los artistas más interesante en esta extensa red de artífices genoveses-españoles pues, estando trabajando en El Escorial, es llamado para intervenir en algunas obras de Alcaraz. De esta manera, tras un largo viaje, tenemos a nuestro arquitecto de la escuela alessiana -que también había intervenido en la célebre Villa Giustiniani-Cambiaso- ocupándose de algunas de las obras que quedaron inacabadas a la muerte del gran maestro alcaraceño, como por ejemplo las obras del agua y del nuevo pósito. Así, Perolli ya se encuentra cerca de llegar a Jaén –provincia de nuestro arquitecto Vandelvira- donde lo encontramos poco después tasando la obra que Gabriel Rosales y Pedro Rajis estaban finalizando para el altar mayor de la iglesia del Hospital de Santiago. En efecto, este Giovanni Battista Perolli es aquel Juan Bautista Peroles que citábamos en nuestro tercer capítulo y que visita Úbeda tan sólo unos años después de la muerte de Andrés.

Finalmente, en una vuelta más de tuerca al estilo y la arquitectura de Andrés de Vandelvira y de Galeazzo Alessi podemos verificar que efectivamente hubo un momento en el que ambos se dieron la mano. Así, en el imponente Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

vemos cómo se complementan dos de los elementos más representativos de nuestros arquitectos. La cúpula de la iglesia presenta el esquema anunciado por Galeazzo Alessi en Santa María de Carignano, mientras que se utilizaron las bóvedas vaídas, tan difundidas por Andrés de Vandelvira, en espacios como el claustro mayor o bajo la escalera principal. De este modo, aunque sea tardíamente, podemos ver la celebridad de ambos arquitectos contribuyendo a una obra mayor que se configura como el mejor ejemplo de la arquitectura clasicista en España.

Esta red de artistas y comanditarios viene a demostrar que la política de Carlos V afectó beneficiosamente a las artes fomentando el intercambio entre sus creadores. Una reciprocidad que ya se estaba llevando a cabo, pero que cobra más fuerza aún con las intervenciones del Emperador. Así, a pesar de que esta tesis concierne también el traspaso de la corona del César a su hijo Felipe II, vemos cómo la situación artística se mantuvo más allá de la cronología imperial prolongando durante años la forma de actuar y trabajar en estas relaciones genovesas-españolas.